

津崎正行

Masayuki TSUZAKI

エルフリーデ・イエリネクの『スポーツ劇』について

エルフリーデ・イエリネクの演劇作品においては、社会および政治におけるアクチュアルな問題が取り上げられる際に、その問題と直接的には関係のない文脈にあるさまざまなテキストが引用され、多層的に作品が構成されている。近年の作品では、ギリシア悲劇からの引用が際立って多いが、その嚆矢となったのは、1998年にウィーンのブルク劇場で初演された『スポーツ劇』である。この作品においては繰り返し、スポーツとナショナリズムの関係が取り上げられ、戦争の代替手段としてのスポーツが批判の対象となっているが、それだけではなく、表層的なスポーツ批判の基底では、イエリネク自身の個人的な回想がギリシア悲劇と重ね合わせながら語られているのである。さらに、ハインリヒ・フォン・クライストの悲劇『ペンテジレーア』やシルヴィア・プラスの詩「ダディー」をはじめとする文学作品からの引用がちりばめられ、執筆当時にオーストリアのメディアを賑わせたさまざまな話題にも言及されている。

この作品は戯曲の形式をとっているが、通常の意味における「対話」がそこで行われることはない。登場人物たちは長大なモノローグを行うばかりであり、彼らの言葉は決してかみ合うことがない。個々のモノローグはきわめて断片的に構成されており、統一性や一貫性を欠いている。そこにおいては、多岐にわたる先行テキストの断片が重層的に組み合わせられ、新たな意味を担わされている。さらに、言葉のもつ響きから展開される連想的イメージはとめどもなく増殖し、同音異義語や多義語による言葉遊びが繰り返される。ひとつひとつの言葉に多くの場合、複数の意味やイメージが重ね合わされているため、表面上の意味だけをつなぎ合わせても、まったく意味をなさない。このような方法でモンタージュされたテキストは、ひとつのまとまったテキストとして「完成」されてもなお断片的な性質を保っており、つねに、再び解体しようとする。このような「まとまりのない」テキストが再び解体してしまわないのは、ひとえに、そのテキストを受容する者が存在するからである。断片的なテキストは、断片的であるがゆえに改作の過程に対して開かれており、共作者たる受容者が積極的に関与し、無数の可能性を実験する余地を残している。イエリネクは自作が自分の手を離れて、まったく異なる作品となることに意識的であるだけでなく、むしろ、そうなることを求めている。その意味において、イエリネク

のテキストは「読者のひとりひとりが読むという上演行為をするための、散文のパッセージ」なのである。

1.

エルフリーデ・イエリネクの演劇作品に顕著に見られる特徴のひとつとして、社会および政治におけるアクチュアルな問題との関わりを挙げることができる。そのような問題に対するイエリネクの反応はきわめて機敏であり、たとえば、2012年11月24日にウィーンで亡命申請者たちが当局の対応に抗議するためのデモンストレーションを行うと、それを題材として、翌年にはすでに『庇護にゆだねられた者たち』が書かれている。2013年9月21日にそのドラマリーディングが行われた後、10月3日にランペドゥーザ島の沖合で難民を乗せた船が難破する事故が起こると、すでに「完成」した作品として発表されていた『庇護にゆだねられた者たち』にその事故が取り入れられた。この作品が2014/2015年のシーズンに五つの劇場で上演された後も、イエリネクはこの問題との取り組みを継続し、ますます多くの難民が押し寄せるとともに、彼らを受け入れる各国の政策が二転三転し、彼らを排除しようとする勢力が支持を集めつつある状況を受けて、2015年にはこの作品の「補遺」、「コーダ」、「エピローグ」を、さらにその翌年には「フィレモンとバウシス」という副題をもった作品を発表している。このように、まさに「今ここ」で起こっていることに即座に対応し、それを作品に取り入れることは、イエリネクの作品に一貫して見られる傾向である。

社会および政治におけるアクチュアルな問題との関わりが作品の中心に据えられるのは、イエリネクの最初期の作品から見られる特徴であるが、その際にイエリネクが用いる手法にも、ある際立った特徴が認められる。すなわち、自作で扱われるアクチュアルな問題とは異なる文脈にあるテキストに対する言及や、そこからの引用が数多く行われているのである。イエリネクが用いるのは「モンタージュの技法」であり、彼女によれば「すでに存在する発言を登場人物に言わせることによって、戯曲において、さまざまな言語の層を作り出すことができる」¹のである。さまざまなテキストの断片がモンタージュされることによって、重層的なテキストが作られる。本来の文脈から切り離されたテキストが、イエリネクの作品という別の文脈のなかで再構成されることによって、新たな意味を担われる。イエリネクは多くの場合、作

品を執筆するにあたって参照したテキストを明記しており、その作品のなかで引用されている先行テキストは容易に確認することができる。『庇護にゆだねられた者たち [Die Schutzbefohlenen]』ではさまざまなテキストが引用されているが、そのうちでもとくに重要なものは、アイスキュロスの『庇護を求める者たち [Die Schutzflehenden]』である。アイスキュロスの作品においては、エジプト王の息子たちとの結婚を拒否して逃げてきた五十人の女性たちが、アルゴスに庇護を求める。他者の庇護にゆだねられた人々の問題は同時にまた、他者の庇護をゆだねられた人々の問題でもある。イエリネクがこの作品で批判しているのは、難民を受け入れる側のあり方にほかならない。イエリネクは「今ここ」で一度かぎり行われる演劇という形式において、「今ここ」で起こっていることを取り上げながらも、それを「今ではない」さまざまな時間や「ここではない」さまざまな場所と結びつけることによって多層的に提示するとともに、問題のありかをいっそう鮮明に浮かび上がらせているのである。

自作に他者のテキストを引用することは、イエリネクの最初期の作品から用いられていた手法である。たとえば、イエリネクの最初の戯曲『夫のもとを去った後、ノーラに何が起こったか あるいは、社会の柱』は、その題名が示している通り、ヘンリク・イプセンの『人形の家』(ドイツ語訳のタイトルは『ノーラ』)の後日談ともいえる内容をもつと同時に、『社会の柱』における資本主義批判も受け継いでいるが、それだけにはとどまらず、さらにこの二つの作品から、文字通りの引用が行われている。主人公であるノーラが冒頭で「私はイプセンの同名の戯曲に登場するノーラです」²と語っているように、この作品に登場する人物たちが話すのは「すでに存在する」テキストなのである。イエリネクの作品において引用されている先行テキストは多岐にわたるが、近年の作品では、ギリシア演劇からの引用が際立って多い。『庇護にゆだねられた者たち』以前の作品でも、ギリシア演劇のテキストは繰り返し引用されている。たとえば、同じく現実起きた問題に即座に反応することによって書かれた『光のない』では、ソフォクレスのサテュロス劇断片『イクネウタイ』が引用されている。2011年3月11日に東日本大震災および福島第一原子力発電所事故が起こると、イエリネクはそれを題材として、同年中にはすでに

『光のない』を発表している。この作品においては、二人のバイオリン奏者が、世界で最初の楽器が誕生するまでの経緯を伝える『イクネウタイ』のテキストを引用する。ソフォクレスの断片によれば、ヘルメスはアポロンの牛を盗み、その腸などで竖琴を作るのである。また、避難指示区域に取り残された牛をはじめとする家畜のイメージを、そこに重ね合わせることもできるかもしれない。

イエリネクの作品において、ギリシア悲劇のテキストが引用され、著者自身がそれを先行テキストとして明示したのは、2000年に発表された『別れの言葉 (レザデュー)』が最初である。1999年10月に行われた国民議会選挙で、旧ナチ党員などを支持母体として結成された「極右政党」であるオーストリア自由党が躍進したことを受けて成立したこのドラマには、「雑誌『ニュース』と、アイスキュロスの『オレスティア』三部作 (ヴァルター・イエンス訳) に感謝する」³ という謝辞が添えられている。この謝辞が示すように、『別れの言葉 (レザデュー)』においては、雑誌『ニュース』に掲載された自由党の党首イェルク・ハイダーの手記とアイスキュロスのテキストが引用され、重ね合わされている。選挙後、自由党が参加する連立政権が成立するが、国内における抗議活動が活発化したことに加えて、国外からも各種の制裁措置を受けるにいたって、ハイダーは党首を辞任し、ケルンテン州首相としての職務に専念することを余儀なくされる。このようにして国政を去るハイダーに、故郷に帰還するオレステスの姿が重ね合わされているのである。

イエリネクは自作においてアクチュアルな問題を取り上げるばかりでなく、新聞や雑誌においても、より直接的に政治的、社会的な発言を行ってきた。排外主義的な愛国心を煽り立てる自由党やその党首であるハイダーに対しても、一貫して批判的な態度をとっており、自由党と国民党による連立政権が成立した際には、「私なりの異議申し立て」と題する文章を新聞に寄稿し、自由党が政権の座にあるかぎりには、自作をオーストリア国内で上演することを禁止すると宣言している。イエリネクがそこで批判しているのは、ポピュリスト的な右派政治家たちが大衆の支持を集めるために用いる一義的で分かりやすい言葉であり、自分の言葉が正しいと信じて疑わず、それを検証しようもしない彼らの態度にほかならない。そして、そのような言葉から、「差異化する文学の言葉」を守

らなければならないと述べているのである。⁴

2.

イエリネクの演劇作品において、ギリシア演劇の特定のテキストが明確に引用されたのは上述の『別れの言葉 (レザデュー)』が最初であるが、それ以前にもすでに、ギリシア演劇との密接なつながりが、イエリネク自身によって示唆されている作品がある。すなわち、1998年に発表された『スポーツ劇』である。この作品では、ギリシア演劇の特定のテキストからの引用が行われているわけではないが、⁵ 冒頭の「ト書き」として読むこともできるテキストには、次のように書かれている。

著者は多くの指示を行わない。その方がよいことを、今では理解している。あなたは、好きなようにしてかまわない。絶対に欠かしてはならないのは、ギリシア演劇のコロスだけである。コロスは個々で登場するときでも、集団で登場するときでも、また誰が登場するにせよ——それとは異なる指示が行われている若干の箇所を除いて——スポーツの服装をしなければならない。それによって、スポンサーたちのために、かなりのスペースが与えられるのではないだろうか。コロスは、もし可能であれば、全員がアディダスやナイキなどで、リーボックやプーマやフィラなどで統一することが望ましい。私がコロスに望むのは、次のことである。コロスのリーダーは——男性であれ、女性であれ——ピアスでスポーツチャンネルとつながっていて、あらゆる注目すべきスポーツイベントや最新の結果について、彼 (彼女) の判断で、観客に知らせること。コロスのリーダーが舞台端に行き、自分が言うべきことを告げてもよいし、高く掲げた告知板にそれを書いてよい。または、やや費用がかかるが、コンピュータやタイプライターのように入力することができる電光掲示板を用いてもよい。コロスのリーダーに選ばれるのは——男性であれ、女性であれ——即興に長けた者がふさわしいだろう。リーダーが舞台端に行き、演技を中断しつつ、新しい結果を告げると、コロスはそれを受けて、声をそろえて復唱する。それも、まさにそのことによって筋が中断されるように行うのである。どちら

にしても、筋など存在しないのであるが。舞台そのものについては、それを横切るようにして、二つの領域に分断してもよいかもしれない。それも、スポーツスタジアムの薄暗くなっている部分が、私たちの目の前でそびえ立つようにするのである。それは、二つのファンの集団がすぐにつかみ合いの喧嘩を始めてしまわないように、たがいに分けるためのフェンスである。そびえ立つフェンスの両側には、制服を着た警官が立っている。フェンスに背を向け、二つの集団を注視している。どちらの集団も、相手の方に行こうとして押し寄せ、フェンスを叩き、時にはフェンスを破ることもある、等々。両者は敵対する集団である。この戯曲全体が扱っているのは、結局のところ、その相互干渉なのであるが、もしかしたら、それとはまったく異なることであるのかもしれない。(7f.)

イエリネクは、『スポーツ劇』とほぼ同時期に書かれた『汝、気にすることなかれ』の後書きで、「このテキストは演劇のために書かれたものであるが、演劇上演のために書かれたものではない」⁶と述べている。イエリネクによって書かれたテキストはあくまでも素材であって、それを実際にどのように上演するかについては、演出家をはじめとする、上演に関わる人々の手にゆだねられている。その意味において、彼らは共作者でもある。『スポーツ劇』の英語での初演は、2012年7月11日に、ロンドンにおける夏季オリンピックの開催を間近に控えたイギリスで行われたが、それに先立って行われたインタビューにおいて、イエリネクは次のように述べている。「もし演出家が、私がイメージしたのとはまったく異なることをしたら、私はそれにいつそう興味をひかれます。演出家が(それに、もちろん俳優たちもですが)私に指示されたことをそのまま舞台に乗せて説明するのだとしたら、きっと私は退屈してしまうことでしょう。私は自分が芝居についてイメージしたことを伝えはしますが、自分の作品を新しい視点で、つまり実際の上演を通じて見ることができれば、それはなおすばらしいことなのです。芝居は決して、著者が作るものではありません。もしそうだとすると、せいぜい半分、彼もしくは彼女の作品であるにすぎません。それは集団が共同作業をすることによって、はじめて生まれるのです。それが、演劇の面白いところなのです。」⁷すなわち、イエリ

ネクは「自分のテキストが多くの要素のうちの一部を演じているにすぎないような、まったく新しいことが生じる」のを期待しているのである。したがって、イエリネクはあくまでも提案をするのみであって、それを「テキストのマスターコピー」とみなす必要はないのである。⁸そのような姿勢は、上に引用した「ト書き」にも明示されているだけに、ギリシア演劇のコロスだけはかならず登場させなければならないと書かれていることは、注目に値する。それに続く、舞台を二つに分割し、二つの陣営に分かれた群衆を示すという提案は、エリアス・カネッティの「二重群衆」を連想させる。カネッティによれば、別の集団があることこそが、自らの集団を維持するためのもっとも確実な手段であり、場合によっては、それが唯一の手段なのである。カネッティが「二重群衆」の具体例として挙げているのは、「男と女」、「生者と死者」、そして「戦争」における敵と味方であるが、⁹ そのすべてが『スポーツ劇』において、この作品が提示する問題とも関わる重要な役割を担っている。

3.

『スポーツ劇』の初演は1998年1月23日に、アイナー・シュレーフの演出のもと、ウィーンのブルク劇場で行われた。長野における冬季オリンピックの開幕を間近に控えた時期であり、半年後には、オーストリア代表チームも参加するサッカーの世界カップがフランスで開催されることになっていた。まさに「頭のなかにあるのは、スポーツ、スポーツ、スポーツのことばかり」(13)という時期であったが、イエリネクはその熱狂には与しない。同年にローヴォルト社から出版された『スポーツ劇』には、著者であるイエリネク自身によるコメントが添付されている。それは一枚の紙片にすぎないが、彼女の意図がきわめて明確に述べられている。

この戯曲が提示しているのは、今日の大衆現象です。すなわち、スポーツ、競技場のフーリガン、アフリカや旧ユーゴスラヴィアの内戦を提示しているのです。戦争でもスポーツでも、同じ用語が使われています。スポーツには勝者と敗者がいますが、スポーツは戦争と同じように、他者を打ち負かすという美学をわがものとして

います。兵士たちは、ジーンズに野球帽という服装で登場します。ギリシア演劇のコロスは全員が同じ服装をし、アディダスやリーボックやナイキを履いて、観客に最新のスポーツの結果を知らせます。スポーツの服装というかたちをとって、ユニフォームが自らの勝利を祝うのです。

この戯曲で重要なのは、殺すことであり、殺すことの「堆積」(エリアス・カネッティ)です。大衆には、共犯者がいます。それは、母親の殺害を教唆するエレクトラ、愛情ゆえに半狂乱になった「女性兵士」ペンテジレア、愛国主義を扇動した思想家たちと詩人たちです。そして、これらの共犯者には、個人的な自己主張を試みる原型的な人物が対置されています。それは、自分の息子をスポーツに「奪われる」「母親」、死んだ「競技スポーツ選手」、「著者」であるエルフィ・エレクトラです。しかし、古色蒼然たる、パロディーの対象でしかない彼らが登場したところで、上位リーグに昇格することと比べて、どれほどの意味があるというのでしょうか。『スポーツ劇』は大きなモノログから構成された戯曲です。読者のひとりひとりが読むという上演行為をするための、散文のパッセージで構成されているのです。¹⁰

『スポーツ劇』において描かれているのは、そのタイトルが示す通り、スポーツという大衆現象である。イエリネクはそれに対して厳しい批判を加え、スポーツの否定的な側面を列挙している。イエリネクにとって、スポーツはつねに「お気に入りの憎悪の対象のひとつ」であった。ただし、イエリネクが批判するのは、スポーツそのものではない。あるいは、「新鮮な空氣のなかで身体を鍛えること」そのものではない。ここで批判の対象となっているのは、「大衆現象としてのスポーツ」、
「排外的愛国主義や熱狂的言動を煽り立てるメディアとしてのスポーツ」、すなわち「戦争としてのスポーツ」にほかならない。¹¹ 戦争とスポーツの関連性については、イエリネクが言及しているカネッティの『群衆と権力』でもすでに指摘されている。「大衆的イベントとしてのスポーツはローマにおいてすでに、戦争の主要な部分を代替していた。スポーツは今日、それと同じ重要性を——ただし、世界的な規模において——再び獲得しようとしている。」¹² したがって、イエリネクがこ

こで取り上げている問題そのものは、かならずしも独自のものではない。イエリネクの作品の独自性はむしろ、その問題を描き出す方法にある。『スポーツ劇』はその重層的な構成ゆえに、スポーツにまつわるさまざまな問題を、いっそう鮮明に浮かび上がらせることに成功しているのである。

上に引用した『スポーツ劇』についてのイエリネクの言葉はきわめて明確であり、スポーツが戦争に等しいものとして、スポーツのチームが兵士に等しいものとして扱われていることに、誤解の余地はない。スポーツと戦争の関連性は、この作品のなかで繰り返し強調されている。たとえば、「ねえ、お願いだから、今日だけは競技場に行かないで。心のなかで、本当に心配しているのよ。お前ともう、会えなくなるんじゃないかって」(17)という「女」の言葉や、「どうして、あなたは息子さんをスポーツという戦争に送ったのですか。彼にすぐに戻ってきてほしいと思うくらいなら」(22)というコロスの問いにおいて、戦争とスポーツが等しいものとみなされていることは明らかである。さらに、「もし、これまでにスポーツをしたことがなければ、戦争に行くべきだと、どうやって若い男性に分からせればいいのかというのですか」(25)という問いにおいては、スポーツが、平時に戦争を準備するものとみなされている。そればかりか、スポーツの試合が暴動や、ひいては戦争を引き起こすことさえある。上述のインタビューでは、「1990年5月13日にスタディオ・マクシミールで行われたディナモ・ザグレブ(クロアチア)対レッドスター・ベオグラード(セルビア)のサッカーの試合」において、双方の民族主義的なサポーター集団および警官隊が衝突し、そのことが最終的には、ユーゴスラビア紛争にまで発展したと指摘されている。¹³ すなわち、二つの「ファンの集団[Fangemeinden]」(7)は「敵対する集団[Feindmengen]」(8)と同義なのである。そして、今日の集団における排他的な意識のあり方は、ナチズムによるユダヤ人の排斥から連続するものとして描かれている。しかしながら、『スポーツ劇』から聞こえてくるのは、戦争の代替手段としてのスポーツや、ユニフォームを着た、すなわち画一的な群衆に対する直接的な批判の声ばかりではない。この作品は、他者のテキストからの引用や、実際に起こった事件などへ言及も交えながら、きわめて重層的、多声的に組み立てられている。以下においては、『スポーツ劇』のテキストを具体的

に検討しながら、そこにおいてさまざまな層が重なり合い、いくつもの声がひとつに溶け合うことなく、たがいにとって異質なものとして共存していることを確認してゆく。最初に引用するのは、冒頭のエルフィ・エレクトラの長大なモノローグの一部である。『スポーツ劇』には、イエリネク自身を連想させる人物たちが登場するが、エルフィ・エレクトラもそのひとりである。イエリネクは自分自身を登場させることによって、自分に対して一定の距離をおき、相対化している。その声は、多くの声のなかのひとつであり、他の声とともに検証されなければならないのである。

4.

イエリネクの演劇テキストのなかには、配役についての指示やト書きをまったく欠いたものもすくなく存在する。たとえば『庇護にゆだねられた者たち』では、ひとまとまりのテキストが、分割されることも、特定の役に割り振られることもなく書かれているだけである。それが演劇テキストであり、実際に上演もされていることを知らなければ、散文であるようにも見える。イエリネク自身も、自らのテキストが散文であるように見えることを自覚している。そのうえで、それがあくまでも戯曲であることを強調している。「私の戯曲は、長いモノローグのブロックから構成されているので、散文のように見えることもありますが、実際には散文ではありません。私の戯曲は話されるために書かれたものですが、散文は叙述するものです。戯曲は集団によって受容されるためのものですが、散文は個人によって受容されるためのものです。」¹⁴それはあくまでも、話すためのテキストである。ただし、特定の個人が話すためのものであるとはかぎらない。イエリネクのテキストの多くでは、配役についての指示もなく、突如として視点が変更され、話者が変わる。無数の人物の視点、そして声が混ざり合っている。「私」や「私たち」という言葉によって指示される対象が、つねに同じであるとはかぎらない。話しかける相手も目まぐるしく入れかわり、敬称による呼びかけと親称による呼びかけが混在している。

それに対して『スポーツ劇』では、いくつかの幕や場に分割されてこそいないものの、ところどころに「ト書き」とみなすこともできるテキスト

があり、配役についての指示も行われている。そして、分割されたテキストがそれぞれの配役に割り振られている。したがって、個々の「台詞」が極度に長いことをのぞけば、外形的にはごく一般的な戯曲と同様に構成されているようにも見える。最初に引用した「ト書き」の後、エルフィ・エレクトラが登場し、長大なモノローグを行う。

やっとな静かになりました。私の父の血で赤く染まった川が、またきれいになりました。それとも、今すぐにも、ママとの戦争が新たに始まるのでしょうか。でも、私にはどうでもいいことです。もうだいぶ前から、群衆の行動の方がずっと気になっているのですから。こんなにも多くの人間が個人的な動機で行動しているのに、突然——まるで目に見えない時計の時を刻む音が、彼らの頭のなかにある何かを粉々に壊してしまい、彼らを架空の時間に合わせでもするかのように——みんなが同じ調子でチクタクと音を立て、スポーツ用具をつかみ、殴り合いを始め、自分たちのカップを粉々に割ってしまいます。きちんと仕度のできた朝食のテーブルの前で、あるいは居酒屋のなかで、隣に座っている人の分まで飲もうとして、そのカップを持ち上げたばかりだというのに。さあ、乾杯だ。それから、彼を殴るのです、したたかに。杯を上げろ。頭を下げろ。鰻が腹を上に向けて、橋の下を流れてゆきますが、観光にとっては、もはや顧みる価値もないのです。ツーリズムとは見ることにほかならず、今やここには、見るべきものなど何もないのですから。先へ行ってください、次のところへ。魚たちは死んで、いなくなりました。どうぞ、先へ行ってください。ご存じですか、私のすぐ近くにある流れが、明日には、明日でなくとも、遅くとも明後日には、どうなってしまうのか。それをどうするつもりなのか、この人でなしたちが。彼らはそれを、人工的な自然らしさによって、取り違えようのないものにしようとしています。すくなくとも、人間たちの誰よりも取り違えようのないものにしようとしています。人間たちは、ネクタイを釘に掛けて、自分のユニフォームを、スポーツウェアを着ます。そのためにはまず、自分の取り違えようのない本性を破壊しなければなりません。それとも、そうすることによって始めて、その本性が姿を現したのでしょうか。

このようなことが行われたのも、彼らがみんな本当に同じで、画一的であるように見えるためなのです。兵士たちのように。ジーンズ、Tシャツ、野球帽。哀れな川にもまさに同じことが起こり、岸辺を踏みつけるオリンピック競技のために、その装いが一新されます。川の主人たちは、川から自然らしい人工性を作り出します。あるいは、人工的な自然らしさというべきかもしれません。しかしながら、新たな川床を作ったとしても、川は昔ながらの、悪意ある川でありつづけます。堅く巻かれたバンデージも、その関節を保護してくれはしません。それが再び川となることができるためには、まず自然保護を行わなければなりません。川にしても、新しいスポーツウェアを着て動きまわる方がずっといいにちがいません。いつでも、まず何かが起こらなければなりません。それから始めて、川が理性的になるのです。どうぞ、それで結構です、そう言うてみるだけのことです。今さら、私が何を言ってみただけのところ、何の意味もないのですから。つまり、この川はもう百年も前から、コンクリートでしっかり固められた川床を、きちんと流れているのです。それに、大雨が降っても、三十センチばかり水位が上がるだけで、雨が止んだら、嫌々ながら、増水した分をまた手放さなければなりません。ところが、ちかごろ、彼らは川床を引き裂こうとしています。そうすれば、また自然が支配することになるからです。川は、また昔のように、湾曲してもよいのです。そして、岸辺は水をよく吸収し、さらに形も美しくなります。まあ、形も美しいというわけにはいかないかもしれませんが、それでも、景観という身体には生物学的に適合します。吸水性も増します。私は今からもう、それをとても楽しみにしているのですが、一方でまた、それに対する異議もあるのです。川が流れる音は、犬の遠吠えのように響くでしょう。いいえ、それほど大きな音ではないでしょう。子供が遊んでいれば、もちろん、かき消されてしまうでしょう。戦場から帰らなかった人たちも、今では、今のところ最後の記念碑を建ててもらいましたが、それをめぐって、激しい戦いが行われました。あたかも、それ自体がすでに、残酷で、想像もつかないほどの戦いを思いおこさせるものではないかのように。そのことに異議のある人はたくさんいますし、私もまた異議があるの

です。誰が誰に異議を唱えるのでしょうか。私の言うことに耳を傾ける人など、もういません。というのも、私は話しているときに、身をよじって、嘆き悲しむのですから。体操の個人レッスンで、最新の自作音楽とともに行っているのと同じように。さながら、生むことのできない女神のように。だから、私は再び腰を下ろします。どうでもいいことです。群れは土地を切り刻んでしまうと、先へと歩いて行きます。最後尾の人たちは、地面をはうようにして行きます。(8ff.)

この作品には、一貫した「筋」は存在せず、通常の意味における「対話」もほとんど行われぬ。登場人物たちはそれぞれ、長大なモノログを行うばかりであり、彼らの言葉は決してかみ合うことがない。個々のモノログのなかでも、頻繁に視点が変更され、他者のテキストからの引用や、実際に起こった事件などに対する言及が数多く挿入される。したがって、それはぎわめて断片的に構成され、矛盾をはらみ、統一性や一貫性を欠いている。さらに、言葉のもつ響きから展開される連想的イメージはとめどもなく増殖し、同音異義語や多義語による言葉遊びが繰り返される。ひとつひとつの言葉に多くの場合、複数の意味やイメージが重ね合わされているため、表面上の意味だけをつなぎ合わせても、まったく意味をなさないのである。

最初に登場する人物こそ「エルフィ・エレクトラ」という名前をもっているが、その後に登場する人物のほとんどは、「男」、「女」、「スポーツ選手」、「若い女」、「犠牲者」、「加害者」のような類型的な人物であり、個人としての輪郭をもたず、他者との区別も曖昧である。それに加えて、作品の後半には「別の男」という登場人物ばかりが次から次へと登場し、もはや、ひとりひとりを識別することはできない。二十人にもおよぶ、それぞれ別の「別の男」たちが登場するのか、同じ「別の男」が繰り返して登場するのかを判断するすべはない。個人としての輪郭によって他者と区別された登場人物を欠いたイエリネクのテキストは、「演劇史において長きにわたって排除されていたコロスという登場人物に近づく」¹⁵のである。その直後の「ト書き」には、「ダイバーがひとり、地中から姿を現す。もしかしたら、数人かもしれない」(167)とも記されている。また、エルフィ・エレクトラに続いて

「女」が登場する直前の「ト書き」には、次のように書かれている。「次のテキストは、何らかの方法で男性の声で語られるが、そうでなくてもよい。舞台上の登場人物たちは、まず、そのテキストに合わせて口を動かすが、そうでなくてもかまわない。まったく異なる方法で行うことも可能である。これは、たくさんある可能性のうちのひとつにすぎず、そのいずれを用いてもよい。」(17)配役についての指示があるとなかろうと、イエリネクの戯曲に登場するのは、個人としてのアイデンティティーをもち、固定的な視点を保証するような人物ではなく、別の人物によって代替されることも可能な人物なのである。「エルフィ・エレクトラ」のような固有の名前をもつ登場人物でさえ、個人としてのアイデンティティーや固定された視点を保証しない。作品の最後に「著者」と呼ばれる人物が登場するが、ト書きには「彼女の代理で、エルフィ・エレクトラが登場してもよい」(184)と書かれているのである。

『スポーツ劇』は、エルフィ・エレクトラの「やっと静かになりました」(8)という言葉で幕を開け、「著者」の「しかし、それはすでに終わりの後、そして、静寂静寂、物音もせず」(188)という言葉で幕を閉じる。静寂と静寂のあいだに登場する人物たちは、ひたすら言葉を発しつつづけるが、その人物たちは、個人として区別することができない。他者と明確に区別することができる個人が登場しない以上、そのような人物と人物のあいだで「対話」が行われることもない。著者であるエルフリーデ・イエリネクを連想させるエルフィ・エレクトラのモノローグは、連想の糸をたぐるようにして次から次へと話題を変えながら、とめどもなく続く。そして、このモノローグの最後に、彼女は次のように言う。「すみません、脱線するのはこれが最後だとよいのですが。それに、私自身が脱線したわけではありません。誰か別の人です。」(16)彼女が口にする「私」が誰であり、彼女に話しかけられる「あなた」が誰であるのかは、そのときどきで異なるだけでなく、それが具体的に誰であるのかは、話している本人を含めて、誰にも分からないのである。

イエリネクの多くの作品がそうであるように、『スポーツ劇』もまた、さまざまな先行テキストを直接的、間接的に引用したモンタージュ的な作品となっている。「スポーツ劇 [Ein Sportstück]」というタイトルは「スポーツ [Sport]」と「劇

[Stück]」の合成語であるが、後者は「断片」を意味する語でもあり、この作品が「スポーツについての断片劇」であることは間違いない。そこにおいては、戦争がスポーツにたとえられ、スポーツの否定的な側面が繰り返し取り上げられるばかりでなく、特定のスポーツイベントや実在のスポーツ選手についての言及が無数に行われている。イエリネク自身が指摘しているスポーツの否定的な側面は、この引用箇所にも明白に表現されている。スポーツ＝戦争に参加する群衆は画一的な行動をとり、死んだ魚が「堆積」する。イエリネクが『スポーツ劇』についての文章で言及している「堆積」は、カネッティからの引用である。カネッティは「人間以外のものから構成されているが、それにもかかわらず、群衆として感じられる集合的単位」を「群衆シンボル」と呼び、そのひとつとして「堆積」を挙げている。¹⁶ エルフィ・エレクトラのモノローグの冒頭で言及され、その後も繰り返し言及されている「川」もまた、「群衆シンボル」のひとつとして挙げられているものである。そして、その「川」は彼女の父親の血で赤く染まっていると述べられている。

イエリネクの父親はユダヤ系であったが、化学者として軍需産業に関与していたために、ホロコーストの犠牲にはならなかった。しかし、戦後に精神を病み、精神病院で死去した。「最初に見られたのは、文字を書くときに、父親の手が震えるという徴候であった。それから、以前はとてもウィットに富み、雄弁だった父親が、言葉をうまく発することができなくなってゆき、ついには、完全に言葉を発することができなくなった。もはや誰のことも分からず、施設で自分の介護をしていたチェコ人の女性を、母親だと思っていた。エルフリーデ・イエリネクは、父親が言葉を失ったことを、存在そのものを失ったことにも等しいこととして体験した。彼女の作品、とりわけ後年の作品が、激しいまでの発話行為に満ちているのは、そのことにも起因するのかもしれない。人間は、話しているあいだだけ、生きることができるのである。」¹⁷ 『スポーツ劇』におけるエルフィ・エレクトラの父親もまた、言葉を発することがなくなり、精神病院で死んだと語られており、そのことが彼女と母親との関係にも影を落としている。「その前にママは——そんなことをする必要はなかったのに——父をまた掘り出し、異臭を放つ死肉を口にくわえて、精神病院に引きずって行きました。」

(170f.)エルフィ・エレクトラは父親の不在について、そして母親との確執について、繰り返し語っている。このように、表層的なスポーツ批判の基底では、著者イエリネク自身の個人的回想が語られているのである。作中に登場するイエリネク自身を連想させる人物が語る「母親との戦争」は、たとえば、小説『ピアニスト』で語られた母親との葛藤とも重なり合う。ただし、文学作品において描かれた自伝的なエピソードは、事実そのものを忠実に反映したものではない。以下において論じるように、イエリネクの作品に他者のテキストが引用される際には、本来の文脈から切り離されたテキストが解体され、変形され、異なる文脈のなかで新たな意味を与えられていることがすくなくないが、自分自身の体験という先行テキストからの「引用」が行われる際にも、それと同じことが行われているのである。それに加えて、「エルフィ・エレクトラ」という頭韻を踏んだ名前は、著者エルフリーデ・イエリネク自身のほかに、もうひとりの人物を示唆している。すなわち、ギリシア悲劇におけるエレクトラである。父親を精神病院に入院させ、そこで死なせた母親に対して辛辣な言葉を投げかける「エルフィ」には、父王アガメムノンを殺害した母親クリュタイムネストラに対する復讐を誓い、弟オレステスに母親の殺害を教唆する「エレクトラ」の姿が重ね合わされている。このように、『スポーツ劇』という作品は、その冒頭のモノローグがすでに示しているように、いくつもの層をなしており、単純に「スポーツについての断片劇」としてのみ理解することはできないのである。

5.

イエリネクの『スポーツ劇』はさまざまなテキストが複雑に組み合わされた作品であり、ひとつの作品としてまとめられてもなお、断片的な性質を保っている。その登場人物たちのモノローグでは、さまざまな文学作品や、執筆当時のアクチュアルな問題に対する言及が行われるとともに、特定のテキストからの「狭義の引用」も行われている。イエリネクは多くの場合、自作に引用したテキストを謝辞などにおいて明記しているが、この作品については、ヘルベルト・イエーガーの『マクロ犯罪』¹⁸を参照したことが記されているのみ

である。しかし、イエリネク自身が具体的に挙げていなくとも、その代表作のひとつである『スポーツ劇』については、これまでにすでに多数の研究が行われており、この作品において言及、引用されている先行テキストも特定されている。ただし、その多くは先行テキストとイエリネクのテキストに関連性があることを指摘するにとどまっており、具体的に両者を比較したものはほとんどない。以下においては、『スポーツ劇』における引用の一例として、ハインリヒ・フォン・クライストの『ペンテジレーア』の一節が引用されている箇所を取り上げ、クライストとイエリネクのテキストを具体的に比較、検討する。

クライストの悲劇の主人公であるペンテジレーアは、人工的に肉体を作りかえたという点において、『スポーツ劇』の登場人物たちと共通点をもつ。すでに引用した箇所では、人工的な護岸工事について語られていた。エコロジー意識の高まった近年では、人工的に作られた河岸を再び自然に戻そうとする試みもあるというが、それとて、人間によって人工的に作られた自然であることに変わりはない。¹⁹ 自然と人工という対立は、「中間報告」に登場するアンディという登場人物にもあてはまる。アーノルド・シュワルツェネッガーに憧れて、肉体を鍛えるアンディには、実在のモデルがいる。すなわち、アンドレアス・ミュンツァーというボディビルダーである。彼はアナボリックステロイドを過剰に摂取したことにより、若くして死にいたった。肉体という自然に対する「暴力」は、アンディの十七ページにもおよぶモノローグの直後に登場し、スポーツ選手と言葉をかわす「女」にも見てとることができる。なぜならば、彼女は「自分の胸をリュックサックのように背負っている」(104)からである。彼女に対して、スポーツ選手は次のように言う。「もういい加減に、静かにしてくれないか。お前からはいつだって、いつまでも終わらない糞のソーセージみたいに、掟が出てくる、途切れることもなく。まったく退屈だ。不思議なことでもないさ、俺がお前に気づきもせず、行ってしまったとしても、女らしくない。それに、不自然だ。この老いぼれの馬鹿女め。他の人間には理解できない。」[Unweiblich! Auch unnatürlich, du blöde alte Kuh! Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd!](108)下線を施した箇所では、クライストの『ペンテジレーア』におけるアキレウスの台詞が、ごく小さな改変と

ともに引用されている。²⁰ 唐突な印象さえ与える「掟 [ein Gesetz]」という語も、クライストのテクストをふまえたものであろう。「どのような経緯で、いつごろからそのような掟があるのだ。／女らしくもないし、こう言わせてもらってもよければ、不自然だ。／他の人間には理解できない。」

[Unweiblich, du vergiebst mir, unnatürlich,/ Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd?](XV 1903f.)

ここでスポーツ選手が罵倒している「女」は、ギリシア神話に登場するアマゾンおよびその女王ペンテジレーア (ペンテシレイア) のパロディである。アマゾンはギリシア神話に登場する女性だけの部族であり、彼女たちの国は独特の「掟」をもっている。クライストが『ペンテジレーア』の原典として利用したと考えられるベンヤミン・ヘーデリヒの『詳説神話学辞典』によれば、彼女たちには「すべての女兒の右胸を、誕生直後に切除し、成長してから、それが戦いの妨げにならないようにする」という習慣があり、アマゾンという部族名もそれに由来するのだという。²¹ アマゾンの女王ペンテジレーアを主人公としたクライストの同名の悲劇においても、この解釈は受け継がれている。女王ペンテジレーアは、アキレウスに対して「これからはもう支配欲の強い男たちの声が響きわたることのない女たちの国」(XV 1958f.)の歴史について説明する。それによれば、遊牧騎馬民族スキュタイを祖とする彼女たちの国は、元来は「女たちの国」ではなかったが、エチオピア王ウエクソリスによって征服され、男たちは皆殺しにされたのであった。女たちは異国の男たちに服従させられていたが、女王タイナスの指揮のもと、男たちを殺害し、彼らの支配から解放された。こうして、「女たちの国」が生まれたのだという。女王タナイスの戴冠式について、ペンテジレーアは次のように語る。「儀式がもっとも厳かな瞬間を迎え、まさに／弓を、スキュタイ国の／歴代の王たちが振るった大いなる黄金の弓を、／見事な衣装を身につけた祭司長の手から受け取るべく、／祭壇の階段を登りきったときに、／女王は声を発して、次のように言ったのです。／『このような国を作ったところで、男たちに嘲笑されるだけであり、／好戦的な隣国の攻撃を受けるや、／たちまちのうちに、その軍門に降るであらう。／なぜならば、この強弓は、男たちなら引くこともできようが、／かよわい女たちの腕力

では、豊かな両の乳房にも邪魔されて、／びくともしないであろうからだ。』／女王はしばしのあいだ立ち止まり、／このような言葉がいかなる効果を及ぼすものか、静かに耳を澄ませていました。／しかし、臆病風に吹かれた人々のあいだに動揺が広がると、／自らの右の乳房を引きちぎり、／弓を引こうとする女たちを名づけて、／アマゾン、すなわち、乳房のない女と／呼び終わらぬうちに、倒れてしまったのです。／それに続いて、彼女に王冠が与えられたのです。」(XV 1970ff.)そして、女王タナイスを賞賛するアキレウスの言葉を受けて、ペンテジレーアはさらに言葉を続ける。

このような行為を目のあたりにして、静寂が訪れたのです、ペーレウスの息子よ。

ただ、死人のように青ざめ、こわばった

祭司長の両手から弓が落ち、

その弦が振動するのが聞こえるばかりでした。

弓は落ちたのです、我らが国の大いなる黄金の弓は。

大理石の階に三度はね返り、

鐘のごとき大音声を響かせました。そして、

女王の足もとまで転がると動きを止め、死のごとく沈黙しました。(XV 1994ff.)

クライストの悲劇におけるペンテジレーアと同じように、『スポーツ劇』の「女」もまた、「もう男たちの声が聞かれることのない女たちの国」について語る。「この女たちの国を構成する女たちのうち、何人かの名前を挙げておくわ。クラウディア、ナオミ、ヘレナ、クリスティ、アンバー、ブリギッテ、ズーズィ。」(118)ここで実在のモデルたちとともに名前を挙げられているブリギッテとズーズィの二人は、イエリネクの小説『愛する女たち』の登場人物であり、「彼女たちは女性誌や広告に見られる女性らしさの固定観念を、自らの指針としている」。²² それに対して、スポーツ選手は「その女たちの国ってのは、どこにあるんだ、教えてくれよ。そうしたら、すぐにそこに行って、人間が作られている工場で働きたいと志願することがができるから。俺だったら、もっといいのが作れる」(118)と答える。アマゾンの国では、子孫を残すために、捕虜にした男たちを利用し、生まれた子が女子であれば手もとで育て、男子であれば、殺してしまうか、殺さないまでも、捨ててしまうという。そのような伝承をふまえて、スポーツ選

手は人工的に「人間が作られている」女たちの国に行こうとするのだが、「女」は「スーパーモデルが相手じゃ、あなたなんか、最初からチャンスはないわよ。言っておくけれど」(118)と冷たくあしらう。そして、クライストの悲劇からペンテジレーアの台詞を引用して、次のように言う。

このような行為を目のあたりにして、静寂が訪れたのです。聞こえる物音もなく、ただ、驚愕のうちに開かれた祭司の手から弓が、歓喜の声を上げるかのごとく、落ちたばかりでした。どうしようもないわね。弓は落ちたのです、我々が国の大いなる黄金の弓は。大理石の階に三度はね返り、鐘のごとき大音声を響かせました。そして、女王の足もとまで転がると動きを止め、死のごとく沈黙しました。それに続いて、彼女に王冠が与えられたのです。もし、私がこんなことをしようとでもしたら、たちまち、にべもなく、冷たくあしらわれてしまうわね。(119)

ここでは『ペンテジレーア』の台詞が、ほぼ原文通りに引用されている。ただし、クライストにおける「ペーレウスの息子よ」という呼びかけがイエリネクでは省略され、「それに続いて、彼女に王冠が与えられたのです」の部分が前の台詞から、この台詞の末尾に移動されている。また、ペンテジレーアの台詞を引用している最中に「女」のコメントが差しはさまれることによって——男たちの声はもはや聞こえなくとも——二人の女たちの声が重なっている。これはイエリネクが挿入したテキストであり、クライストのテキストを書きかえているわけではない。イエリネクがクライストのテキストを引用する際に大きな変更を加えているのは、二つ目の文だけである。この文は、主文とそのなかに含まれる「弓[der Bogen]」を先行詞とする関係文からなる。主文だけを直訳すると、クライストでは「弓が振動する以外には何も聞こえなかった[Nichts als der Bogen ließ sich schwirrend hören]」となっているのに対し、イエリネクでは「弓以外には聞こえる物音もなかった[Kein Laut vernahm sich, als der Bogen nur]」となっており、使用されている語句や構文に共通点は多くないが、意味はさほど変わらない。「弓[der Bogen]」にかかる関係文については、クライストでは「死人のように青ざめ、こわばった／祭司長の両手から落ちた[Der aus den Händen,

leichenbleich und starr, / Der Oberpriesterin daniederfiel]」となっているのに対して、イエリネクでは「驚愕のうちに開かれた司祭の手から、歓喜の声を上げるかのごとく、落ちた[der aus der Hand, geöffnet im Entsetzen, der Priesterin, wie jauchzend, niederfiel]」となっており、使われている語句や構文に共通点は多いが、同時にいくつかの変更が加えられている。複数形の「両手[Hände]」が単数形の「手[Hand]」に、「祭司長[Oberpriesterin]」が「祭司[Priesterin]」に変更されるとともに、「(両)手」にかかる修飾語句も「死人のように青ざめ、こわばった[leichenbleich und starr]」から「驚愕のうちに開かれた[geöffnet im Entsetzen]」に変更されている。

以上の箇所では、『ペンテジレーア』の第十五場から、ある程度の長さをもったテキストがそのまま引用されていたが、それ以外の箇所でも、『ペンテジレーア』の特定の箇所を念頭においたものと思われる表現が見られる。アキレウスを殺害した後、正気に返ったペンテジレーアは自ら死を選ぶが、その最後の言葉である「これから、私は自分の胸のなかを／立坑のように下ってゆき、鉱石のように冷たく、／破滅をもたらし感情を掘り出すのですから」(XXIV 3025ff.)を引用しながら、「女」は次のように言う。「すみませんが、停留所はどちらでしょうか、リモコンはどちらでしょうか。停留所は戦いのなかに、いいえ、立坑のなかにある。この立坑は、私が自分の胸に掘ったもの。その後で、自分で飛び込むために。」(107)ここでは「戦い[Schlacht]」と「立坑[Schacht]」という音の類似した言葉が並べられているが、胸の内部を「立坑」になぞらえ、そこを下りてゆくというイメージがクライストと共通している。イエリネクは先行テキストを引用する際に、台詞をそのまま引用するだけでなく、先行テキストを無数の小さな断片に解体したうえで、それを別の文脈のなかで再構成することもある。すなわち、イエリネクが引用した先行テキストとイエリネク自身のテキストが、つねに明確に分離されているとはかぎらないのである。イエリネクのテキストには、たがいにあって異物であるような断片と断片が溶け合うことなく共在している。先行テキストを引用していることがいくつかの語句によって示唆されているにすぎない場合、先行テキストとの関連性を確認することは、かならずしも容易ではない。以下においては、このような引用の一例として、イエリ

ネクのテキストと先行テキストの関連性が比較的明確に示されている箇所を取り上げ、二つのテキストを比較、検討する。

6.

トロイア戦争において、アマゾーンはトロイア軍の側につき、もっともよく知られた伝承によれば、女王ペンテジレーアは自ら死を選ぶのではなく、ギリシア軍のアキレウスに討たれる。²³ それに対してクライストでは、女王ペンテジレーアの方がアキレウスを討ち、「正気を失って、狂気のうちに」(XX 2427) アキレウスの死体を犬たちとともに食いちぎる。ヘーデリヒの『詳説神話学事典』では、「ペンテジレーア」の次の項目である「ペンテウス」に、彼が実の母によって八つ裂きにされ、殺されるエピソードが記されており、²⁴ クライストはそれをアキレウス殺害の場面に利用したものと思われる。イエリネクの「女」の台詞に、犬に噛み殺されるというイメージが登場すること、それを連想させる。たとえば、「女」はスポーツ選手に対して次のように言う。「そのことに対する拍手に、感謝いたします。もし、あなた方がもっと拍手してくださるのでしたら、私のような女が舞台上で、すくなくとも三十匹の犬に噛み殺されるように、取り計らってさしあげます。おや、そういったことはあなた方には向きませんか。お気に召しませんか。」(117)

スポーツ選手と「女」が言葉を交している傍らでは、「二人の年配の、すこし肥満したテニスプレーヤーであるアキレウスとヘクトールがクラブのユニフォームを着て、テニスをしている」(124)。アキレウスとヘクトールは、トロイア戦争では敵対関係にあった。そして、アキレウスはヘクトールを殺したばかりでなく、その死体を戦車で引き回す。その二人がスポーツやビジネスにまつわるさまざまな話題について談笑しながら、²⁵ テニスをしている一方で、その傍らにいる「女」には皮肉な言葉を投げかける。アキレウス／ヘクトールとペンテジレーアのパロディーである「女」の会話のなかでも、犬に噛み殺されるというイメージが利用されている。ただし、噛み殺される側が逆になっている。クライストでは、ペンテジレーアが犬たちとともにアキレウスの遺体を噛み裂いているのに対して、イエリネクでは、「女」の方が噛

み裂かれる側である。「私たちの犬はリードにつないでありますし、行儀よく、糞は側溝にさせます。誰も噛み裂いたりはいしません。そんなに叫ばないでください。あなたがご自分の上に重々しく垂れているトウヒの暗い枝の陰に身をかがめるとしても、私たちの犬から逃げるためではありません。あなたを噛み裂いたこのシェパードは私たちの飼い犬だと、いつまでも公然と主張なさるのでしたら、ご自分の責任において、そうなさってください。ええ、ええ、ちゃんと分かっていますよ。あなたの角を見れば、あなたがイエリネクというお名前の方だと分かります。あなたが全般的に犬を怖がっていらっしゃるのは、不思議なことではありません。あなたをねらって引き絞られた弓などひとつも、あるいはいくつもの、ありはしません。」(132)

ヘクトールに「イエリネク」と呼ばれる「女」は、エルフィ・エレクトラとともに、著者であるイエリネク自身を連想させる人物である。さらに、この作品の最後では「著者」という名前の登場人物が、母親との確執、そして父親の不在について語る。イエリネクのテキストでは、ひとりの「登場人物」のなかに複数の視点が混在し、複数の声が共在している一方で、複数の「登場人物」のあいだで同一のエピソードが共有されることもある。マルリース・ヤンツは、作品の最後に登場する「著者」において、「アマゾーンおよびエルフィ・エレクトラが一体化され、受け継がれている」と述べている。²⁶ 作品の冒頭に登場した後、二度目は弟であるダイバーに引きずられるようにして、三度目は自発的に自転車に乗って再登場したエルフィ・エレクトラが語る父親についてのエピソードと、作品の最後に登場する「著者」が「そして、私自身も、パパが殺されるのに加担しました。そのことをあなた方に、私たちだけで心地よく一緒にいられる今、もう一度、お話ししたかったのです。どうか、せめて最後までお話しさせてください」と前置きした後に語る父親についてのエピソードには、多くの共通点がある。事実、「ト書き」には「著者の代理で、エルフィ・エレクトラが登場してもよい」(184)と書かれており、イエリネク自身によって、両者の関連性が暗示されている。

ごらんください。そこに彼の靴がありますが、足はありません。そこに彼の鞆がありますが、神様は入っていません。彼の水がありますが、

誰もそのなかに潜りません。すみませんが、この足はどこにあるのでしょうか。あら、ここにありました。それは帰ってくるという任務を課せられていて、今、私に向かって歩いてきます。私のなかに入ってきます。この足は、どうやって根を張ろうというのでしょうか。かつてそれの持ち主だった、あの老いぼれの糞袋もないというのに。私はそれをひっぱたきますが、そうしながら、自分自身をひっぱたこうとしているのです。私はまだいます。私の舌は口のなかで溶けてなくなりますが、それでもまだ、私は話しているではありませんか。パパ。あの言葉はどこにあるの。さっき見つけたのに、また、どこかに置いてきてしまったの。パパはたまに、ユダヤ人みたいな話し方をしたわね。パパが怖いわけじゃないの。つまり、パパが怖いといっても、それは絶対的なものじゃなくて、パパが話さパパが話さパパが話さなかったことが怖い。何週間も話さないこともあった。だから、ないものが怖い。あるものが怖いんじゃない。話さずに黙っていること。どれほどたくさんの人たちが、それをやってみせたことか。だから、パパにだってできるでしょう。まあ、パパは私をすこしばかり殴ったりもしたわね。でも、今日までずっと、私が帰ってきてても、パパはうちにいない。うちもない。後ろで村が燃えているわ。パパ。そろそろ登場して、私を非難して。でも、結局のところ、私は恨まれるようなことなんか何もしていない。パパはあそこにおいて、私は会っていない。私が今いるところに、パパはいないんだもの。ねえ、そこに、パパが精神病院で最後に使った寝具一式がある。後で洗っておいてもらったの。この殺人を証明するすが、何ひとつとして残らないように。見て、証拠だ、なんて言われることがないように。人間としてのパパの痕跡は残らない。パパが無に帰した痕跡だけが残る。見て、なんてかわいいのかしら。今では、パパの痕跡は言葉として残っているけれど、この言葉は何もしない。腐った皮膚の上に横たわっている。それなのに、パパは後ろに寄りかかることもできない。大地はもういっぱいになっていて、詰め物を入れすぎたクッションみたい。どうすることもできない。でも、そのかわりに、ここにあるシーツは、うち中で一番きれいなもの。パパ、喧嘩で殴り殺されたわけでもないのに、どうして、根っこが

生えたみたいに立ちつくしていたの。どうして、走って逃げなかったの。まあ、走ったには走ったけれど、逃げはしなかった。そうするかわりに、いつも私にまわりついて、取り残された私のいる、欺かれた町にきた。私の言葉はそれ以来、パパの一発がそうであったのと、同じようなものになった。(184f.)

上に引用した「著者」のモノローグには、アメリカの詩人シルヴィア・プラスの詩「ダディー」が引用されている。先行テキストの複数の箇所が、イエリネクにおいては、ひとつのイメージに溶け合わされている。あるいは、ひとつの語が増殖して、複数の箇所で繰り返されている。イエリネクは文学作品の翻訳も数多く行っているが、「ダディー」については、訳語の一致から、エーリヒ・フリートによるドイツ語訳を参照したものと推定することができる。²⁷したがって、以下の検討においては、原則的に上記のドイツ語訳を用いる。なお、傍点を施した箇所は、英語の原詩でもドイツ語が用いられ、ドイツ語訳ではイタリック体で示されている箇所である。

あなたはだめ、あなたはだめ、
もうだめなのよ、あなたは黒い靴、
そのなかで、私は足のように暮らしてきた、
三十年ものあいだ、みすばらしくて青白く、
息もくしゃみもできずにいた、やれやれ。

パパ、私はあなたを殺さなければならなかった。
私が手をくだす前に、あなたは死んでしまった。
大理石のように重くて、まるで神様でいっぱい
の袋、
おぞましい記念碑、灰色になった足の指、
サンフランシスコのアザラシのように大きくて、

頭は落ち着きのない大西洋に浮かんでいる。
休むことなく、鮮やかな緑と青が波間に混ざる、
美しいノーセットの沖合の水のなかで。
あなたが帰ってくることを何度も祈った、
ああ、あなた。

ドイツ語で、ポーランドの町で。
その町は、戦争、戦争、戦争の
ローラーでぺちゃんこに押しつぶされた。
でも、その町の名前はありふれたもので、

私のポーランド人の友だちが

言うには、同じような名前の町は何十もある。
だから、私には分からなかった、あなたがどこ
で

ブーツを履いたのか、そして、根を張ったのか。
あなたの前で、根が生えたように立ち尽くすし
かなかった。

私の舌は口のなかではりついてしまった、

血まみれの有刺鉄線の罫に引っかかってしまっ
た。

私、私、私、私、

私にはいつも、あなたに言うべき言葉が見つか
らなかった。

私は思ったの、どのドイツ人もあなたなのだと、
そして、その言葉はみだらで、

ガタンゴトンという音を立てながら、列車のよ
うに走ってゆく。

この列車は私を連れてゆく、まるで私がユダヤ
人であるかのように。

ダッハウ、アウシュヴィッツ、ベルゼンに連れ
てゆかれるユダヤ人。

私はユダヤ人のように話しはじめた。

私は思うの、私はもしかしたらユダヤ人なのか
もしれないと。

チロルの雪、ウィーンの明るい色のビール、
どちらも、それほど純粋なものでもなければ、
すばらしいものでもない。

私の祖母はジブシーで、

自分のタロットカードを見て、私は思うの、私
も、

もしかしたらすこしユダヤ人なのかもしれない
と。

あなたが怖いのは、いつも絶対的なことだった。
あなたの口ひげ、あなたのルフトヴァッフェが
すること、

あなたが話すときの仕草、

青く燃えさかるアーリアの目、
装甲部隊、装甲部隊、ろくでなし。²⁸

冒頭部分を比較するだけでも、イエリネクのテ
クストとプラスのテキストの対応関係はすでに明

らかである。「著者」のモノログには、プラス
の詩に対応すると思われる箇所を数多く見出すこ
とができ、使われている語（「靴」、「足」、「袋」、「神
様」、「水」、「帰ってくる」、「根」、「舌」、「ユダヤ人」）
も、その語が使われる順番も、プラスの詩とおお
むね一致している。しかしながら、イエリネクに
よって引用された後には、その意味が反転してい
ることがすくなくない。たとえば、プラスの「あ
なたは黒い靴、そのなかで、私は足のように暮ら
してきた [du schwarzer Schuh, / In dem ich
gelebt habe wie ein Fuß]」がイエリネクでは「そこ
に彼の靴がありますが、足はありません [da ist
sein Schuh ohne Fuß]」になり、「神様でいっぱい
の袋 [ein Sack voller Gott]」が「そこに彼の鞆があ
りますが、神様は入っていません [Da ist seine
Tasche ohne Gott]」になっている。同じことは、
それに続く「ユダヤ人」についての言及にも当て
はまる。

プラスはBBCでの放送のために自作を朗読し
た際に、この詩について、次のように語っている。
「この詩は、エレクトラ・コンプレックスを抱え
た少女が書いたものです。彼女は自分の父親を神
様だと思っていたのに、彼は死んでしまいました。
この少女のケースが複雑であるのは、彼女の父親
はナチ党员であり、母親はおそらくユダヤ人の血
を引いていたという事実のためです。娘のなかで
この二つの血統が結びつくと同時に、たがいに麻
痺させ合っています。彼女は恐ろしい小さなアレ
ゴリーを演じきってしまったことには、それから
自由になることもできないのです。」²⁹ここで言
及されている「エレクトラ・コンプレックス」は、
エルフィ・エレクトラおよび「著者」と両親との
関係にも当てはめることができるだろう。プラス
の父親はドイツ系の移民であり、プラスによれば、
ナチ党员であった。幼いころに死別した父親は、
彼女にとって神のごとき存在であった。プラスは
父親を崇拝すると同時に、父親から解放されたい
とも願っている。母親はユダヤ人であり、したが
って、自分もまたユダヤ人であると、プラスの詩
には述べられている。イエリネクの場合、ユダヤ
系であるのは父親の方であり、「パパはたまに、ユ
ダヤ人みたいな話し方をしたわね」と述べられて
いる。³¹クライストのテキストを引用する際に、
犬に噛み殺される側が入れかえられていたのと同
じように、ここでも、ユダヤ人であるがゆえに迫
害される側が入れかえられている。また、それに

続く「パパが怖いといっても、それは絶対的なものじゃなくて[meine Angst vor dir nicht absolut]」でも、プラスの詩が正反対の意味になっている。これに対応する箇所は、英語の原文では「私はずっとあなたが怖かった [I have always been scared of you]」だが、フリートのドイツ語訳では「あなたが怖いのは、いつも絶対的なことだった [Meine Angst vor dir war stets absolut]」となっており、それをイエリネクは利用している。ただし、そのまま利用するのではなく、「つねに…だった [war stets]」を「…ではない [nicht]」に置きかえたうえで、「パパが話さパパが話さパパが話さなかったことが怖い [sondern daß du nicht daß du nicht daß du nicht geredet hast]」と付け足している。

このように、イエリネクは先行テキストを自作に取り入れる際に、つねに原文に忠実に引用するとはかぎらない。先行テキストを解体してから、新たな文脈において再構成するだけでなく、意味を転換し、語句を付け加えることもある。異なる文脈におかれることによって、引用されたテキストは新たな意味を担わされるが、新しい文脈に完全に同化してしまうことはない。イエリネクの作品における登場人物は明確な輪郭によって他の登場人物と区別されることはなく、個人としてのアイデンティティーをもたない。彼らの言葉のなかでは、複数の声がひとつに溶け合うことなく、共存している。いわば、イエリネクのテキストにおいては、複数の声がそれぞれの独自性を保っており、統一性よりはむしろ同時性という特徴が目立っているのである。³¹ このような方法でモンタージュされたテキストは、ひとつのまとまったテキストとして安定するよりはむしろ、つねに、再び解体しようとする。このように、相反する両極のあいだでゆらぐことにこそ、イエリネクのテキストの特徴がある。そこにおいては、先行テキストが個々の文どころか、文節、あるいは語の単位にまで解体され、異なる文脈のなかに移され、新たに組み合わせられる。断片化されたテキスト同士はかならずしも調和するとはかぎらない。たがいに衝突し、ひとつのテキストとして「まとまる」ことを拒むこともある。そのようにして組み立てられたテキストはつねに流動的であり、新しい文脈に移された断片と断片は、たがいにあって異物でありつづける。外国人などの「異質な」存在を排除しようとするに対して抵抗しつづけるイエリネクのテキストが、異質なものを同化させるこ

となく、そのまま、異質なものとして受け入れるテキストであるのは、決して偶然ではない。一義的で分かりやすい言葉に対してつねに批判的であるイエリネクのテキストでは、「差別的な文学の言葉」が守られているのである。

イエリネクの作品は、著者によって「完成」され、発表されたものでありながら、そこでは断片的な性質が意図的に保持されている。このような「まとまりのない」テキストが再び解体してしまわないのは、ひとえに、そのテキストを受容し、解釈する者が存在するからである。安易な理解を拒む断片的なテキストは、断片的であるがゆえに改作の過程に対して開かれており、共作者たる受容者が積極的に関与し、無数の可能性を実験する余地を残している。対象となるテキストを完全に認識、把握することができないからこそ、逆説的に、感性を活発に働かせる受容者は、「対象をより自由かつ多彩に想像できるようになり、その結果、作品の解釈を斬新に行うことができる」のである。³² イエリネクの演劇テキストには、演出についての指示は書かれておらず、それを示唆するようなことが書かれている場合でも、別の可能性もあることがつねに強調されている。イエリネクは自作が自分の手を離れて、まったく異なる作品となることに意識的であるだけでなく、むしろ、そうなることを求めている。その意味において、イエリネクのテキストは「読者のひとりひとりが読むという上演行為をするための、散文のパッセージ」なのである。

註

エルフリーデ・イエリネクの『スポーツ劇』からの引用は下記に拠り、本文中にページをアラビア数字で記す。
Elfriede Jelinek, Ein Sportstück. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2015.

ハインリヒ・フォン・クライストの『ペンテジレアー』からの引用は下記に拠り、本文中に場をローマ数字で、行をアラビア数字で記す。

Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Roland Reuß, Peter Staengle und Ingeborg Harms, Basel/Frankfurt am Main 1988–2010, Bd. I/5.

- 1 Elfriede Jelinek, Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: Spectaculum, Bd. 43, Frankfurt am Main 1986, S. 228.
- 2 Elfriede Jelinek, Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, in: Dies., Theaterstücke, 11. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 9.
- 3 Elfriede Jelinek, Das Lebewohl, 2. Auflage, Berlin 2004, S. 9.
- 4 Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich, hrsg. von Pia

- Janke, Salzburg/Wien 2002, S. 139.
- 5 ただし、直接的な引用の可能性も完全には排除できない。たとえば、ユリアーネ・フォーゲルが指摘しているように、最後の「著者」のモノログにおける「もしも、ある人が死んだならば、その人はもう帰ってこないのです [Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück]」は、『別れの言葉 (レザデュー)』の謝辞にも挙げられている『オレスティア』三部作 (ヴァルター・イエンス訳) の『エウメニデス』における「もしも、ある人が死んだならば、生き返ることはないのです [Wenn einer tot ist, dann gib'ts keine Wiederkehr]」と類似している。Vgl. Juliane Vogel, Elfriede Jelinek und die Atriden, in: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, hrsg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker in Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich, Berlin 2005, S. 443; Aischylos, Die Orestie. Eine freie Übertragung von Walter Jens, München 1981, S. 152.
- 6 Elfriede Jelinek, Macht nichts, 2. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 85.
- 7 Elfriede Jelinek, Sports Play, translated by Penny Black with translation assistance and a foreword by Karen Jürs-Munby, London 2012, pp. 16f.
- 8 Ibid., p. 17.
- 9 Elias Canetti, Masse und Macht, München 1994, S. 71ff.
- 10 Beilage zu: Elfriede Jelinek, Ein Sportstück, Reinbek bei Hamburg 1998.
- 11 Lothar Lohs, Koks der Armen. Elfriede Jelinek meldet sich mit der Uraufführung von Ein Sportstück am Burgtheater zurück, in: Bühne 1998/1, S. 15.
- 12 Elias Canetti, S. 555.
- 13 Elfriede Jelinek, Sports Play, p. 14.
- 14 Ibid., p. 16.
- 15 Christina Schmidt, Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater, Bielefeld 2010, S. 37.
- 16 Elias Canetti, S. 86ff.
- 17 Verena Mayer und Roland Koberg, Elfriede Jelinek. Ein Porträt, überarbeitete und erweiterte Taschenbuchausgabe, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 219f.
- 18 Herbert Jäger, Makrokriminalität. Studien zur Kriminologie kollektiver Gewalt, Frankfurt am Main 1989.
- 19 寺尾格『ウィーン演劇あるいはブルク劇場』論創社、2012年、252ページ。
- 20 同じテキストは、『スポーツ劇』の別の箇所でもすでに引用されている。そこでは、犠牲者が「若い女」に向かって「女王陛下」と呼びかけた後、すぐに口調を変えて次のように言う。「こんな姿では、とても女とはいえないが、女たちを大切な姉妹などと呼んでいる。女らしくないし——こう言わせていただいてもよろしければ——不自然で、他の人間には理解できない。[Unweiblich, vergeben Sie mir, unnatürlich, dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd!] 同意書にサインした結果、外科医に胸を切除され、もっと小さいけれど違った形で、あるいは、どこか別のところにまた縫いつけられた。でも、まだ縫い跡が見えているぜ。ハハハ。」(49) ここでは、親称を用いた「こう言わせてもらってもよければ」が、敬称を用いた「こう言わせていただいてもよろしければ」に書きかえられていることをのぞけば、クライストの原文がそのまま引用されている。また、「大切な姉妹 [Schwesterherzen]」という語も、クライストの次の箇所からの引用であろう。「目をさましてみると、この苦しみに疲れた心臓が／姉妹とも思うあなたの心臓 [Schwesterherzen] と寄り添うようにして打っているのが感じられたのは、／涙を流さずにはいられないほど、すばらしいことです。」(XIV 1557ff.)
- 21 Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexicon, Nachdruck, Darmstadt 1986, Sp. 203.
- 22 Marlies Janz, Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks Sportstück, in: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos, hrsg. von Bettine Gruber, Würzburg 2005, S. 90.
- 23 クライストの『ペンテジレアー』では、アマゾン軍はギリシア軍だけでなく、「デーイボボスの率いるトロイア軍とも戦っている」(133)と報告されており、すべての男たちと対立している。カネッティの『群衆と権力』でも、女たちだけの集団であるアマゾン軍と男たちの集団が「永久的に分離され、民族と民族が戦うのと同じように戦っていた」ことが、「二重群衆」の一例として挙げられている。Vgl. Elias Canetti, S. 75.
- 24 Benjamin Hederich, Sp. 1940.
- 25 その冒頭で、アキレウスが「私たちの経営危機をまたしても生き延びることができて、私は満足しています」(124)と言いい、それに対して、ヘクトールが「あなたのおっしゃることは、よく分かります。本物の情熱になることができるのです、この生き延びるということは」(124)と答える。カネッティの『群衆と権力』でも「情熱としての生き延びること」について言及されており、両者のあいだに類似性を認めることができる。カネッティによれば、英雄は危険を避けるのではなく、あえて危険に身をさらしながらも、それを何度も生き延びることによって喜びと満足を得るのであるが、『スポーツ劇』におけるアキレウスも、次のように述べている。「はい、死が間近に迫ったときにだけ、私は自分の人生に満足することができます。だからこそ、私は戦士になったのです。いつも、意図的に交通標識を無視しました。いつ死んでもおかしくないという喜びではなく、生き延びるという喜びこそが、何度でも新たにされなければならなかったのです。」(125) Vgl. Elias Canetti, S. 267ff.
- 26 Marlies Janz, S. 95.
- 27 イェリネクが編集したアンソロジーにも、同じ訳者による「ダディー」が収録されている。Vgl. Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften, hrsg. von Elfriede Jelinek und Brigitte Landes, München 1998, S. 245ff.
- 28 Sylvia Plath, Ariel. Englisch und deutsch, übersetzt von Erich Fried, Frankfurt am Main 1974, S. 106ff.
- 29 Sylvia Plath, Collected Poems, edited by Ted Hughes, London 1981, p. 293.
- 30 プラスについての言及は、イェリネクの別の作品『死と乙女』の第四部「ジャッキー」にも見られる。また、第五部「壁」には、プラスの詩「ダディー」を引用したと思われる箇所がある。「彼女たちは叫ぶ：パパ、パパ。／彼女たちはとても大きな声でわめく：パパ、パパ。／あなたのパパはナチだった。そして、あなたは言う、彼は平和主義者だと。／あなたのパパは平和主義者だった。そして、あなたは主張する、彼はナチだと。／あなたのパパはナチだった。そして、あなたは主張する、彼はユダヤ人だと。」「彼女たちはわめく：パパ、パパ。／私のパパはユダヤ人だった。／いいえ、ちがいます。パパはナチだった。／いいえ、ちがいます。パパは平和主義者だった。」Vgl. Elfriede Jelinek, Der Tod und das Mädchen I-V, 3. Auflage, Berlin 2012, S. 73, 133 und 137.
- 31 Ulrike Haß, Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks Ein Sportstück am Burgtheater durch Einar Schleef, in: Transformationen. Theater der neunziger Jahre, hrsg. von Erike Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler, Berlin 1999, S. 79.
- 32 平田栄一朗『在と不在のパラドックス 日欧の現代演劇論』三元社、2016年、42ページ。